ESTRATTO

DALLA



Rivista Musicale Italiana

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO — ROMA

[Griveau (M.) Les intervalles musicaux et leur expression comme éléments de mélodie.]



Libreria Editrice FRATELLI BOCCA — Torino

Rivista Musicale Italiana

Condizioni d'Associazione:

a partire dal 1920

La *Rivista* si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.
Prezzo del fascicolo separato Lire 6.
Abbonamento annuo per l'Italia L. 20. — Per l'Unione L. 25.

Sommarii delle sette annate 1894-1900:

Volume I. — 1894

MEMORIE:

Ai lettori - La Direzione. — **L. Torchi**. L'accompagnamento degl'istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento. — **A. Ernst**. Le motif de l'*Épée* dans "la Walkyrie". — **O. Chilesotti**. Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di Liuto. — **G. Tebaldini**. Giovanni Pierluigi da Palestrina. — **E. de Schoultz Adaïewsky**. La Berceuse Populaire. — **F. X. Haberl - G. Lisio**. Una Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay. — **G. Lisio**. Musica e Poesia (osservazioni alla Stanza del Petrarca). — **N. d'Arienzo**. Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera. — **J. de Crozals**. Essai de notation musicale des odes d'Horace. — **O. Chilesotti**. Una canzone celebre nel cinquecento. — **A. Jullien**. Hector Berlioz. — **L. Torchi**. Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII. — **A. Ernst**. Le motif du *Héros* dans l'œuvre de R. Wagner. — **A. Sandberger**. Orlando di Lasso.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Jullien. A propos de la mort de Charles Gounod. — **G. Tebaldini**. Gounod autore di Musica Sacra. — **R. Giani - A. Engelfred**. "I Medici" di R. Leoncavallo. — **C. Lombroso**. Le più recenti inchieste scientifiche su i suoni e la musica. — **G. Jachino**. Wagner è degenerato? — **L. Torchi**. Carlo Pedrotti. — **R. Giani**. Note sulla Poesia per musica. — **G. P. Chironi**. L'opera musicale e la legge sui diritti di autore. — **A. Ernst**. Thaïs de J. Massenet. — **M. Kufferath**. Hans Guido von Bulow. — **J. Courtier**. Questionnaire sur la mémoire musicale. — **M. Pilo**. La musica nella classificazione delle arti. — **A. Engelfred**. Hänsel e Gretel. — **F. Draeseke**. Riccardo Wagner poeta drammatico. — **C. Lombroso**. La sordità fra i musicisti. - Sugli effetti psichici della musica. **M. Griveau**. Le sens et l'expression de la musique pure. — LA DIREZIONE. Il teatro lirico internazionale (con 4 tavole e parecchie incisioni nel testo).

Volume II. — 1895

MEMORIE:

A. Restori. Per la storia musicale dei trovatori provenzali. — **G. C. Hirt**. Autografi di G. Rossini. — **L. Pistorelli**. I melodrammi giocosi del Casti. — **S. Jadassohn**. L'art de la fugue de J. S. Bach. — **I. A. Fuller-Maitland**. Henry Purcell. — **J. Combarieu**. Le Charlatanisme dans l'Archèologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes. — **G. Roberti**. Donizettiana. — **A. Pougin**. Jean-Jacques Rousseau musicien. — **L. Torri**. Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini. — **L. Torchi**. R. Schumann e le sue "Scene tratte dal *Faust* di Goethe". — **E. de Schoultz Adaïewsky**. La Berceuse Populaire. — **Mathis Lussy de Stans**. Du rythme dans l'hymnographie latine. — **N. D'Arienzo**. Origini dell'Opera comica. — **L. Torchi**. L'accompagnamento degli Istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del Seicento.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. *Savitri*, Idillio drammatico indiano in tre atti, di N. Canti, versi di L. A. Villanis. — La poesia. — **L. Torchi**. Id. id. — La musica. — **F. Draeseke**. Anton Rubinstein. — **L. Torchi**. *Guglielmo Ratcliff* di P. Mascagni. — **A. Engelfred**. *Hulda* di C. Franck. — **E. Hanslick**. Billroth. — **C. Sincero**. L'organo e la religione. — **W. Mauke**. Il primo dramma importante della scuola di Wagner. — **A. Ernst**. *Tannhæuser* à Paris. — **M. Pilo**. La prosa e la poesia della musica. — **W. Mauke**. Il primo ciclo delle rappresentazioni wagneriane a Monaco. — **C. Levi**. La geotopografia e la canzone popolare.

Inoltre ogni volume contiene:

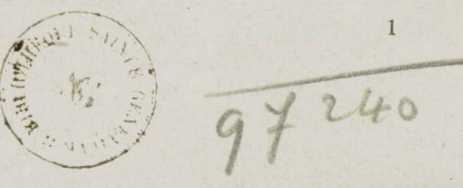
Recensioni. - Note Bibliografiche. - Spoglio dei Periodici. - Notizie. - Elenco dei Libri. - Elenco della Musica.

LES INTERVALLES MUSICAUX
ET LEUR EXPRESSION COMME ÉLÉMENTS DE MÉLODIE

Étude fondée sur les inflexions naturelles de la voix dans le langage ordinaire.

A la fin de notre dernier article (1), nous nous proposions, — si la Riviste nous continuait son aimable hospitalité, — d'examiner un à un, tous les **intervalles mélodiques**, classés, suivant notre méthode, en *actifs* ou *tendus*, *passifs* ou *détendus*, *outre-passant* la quinte, et *rétrogrades*. Fidèles à notre marche du simple au complexe, nous passerions, dans cette nouvelle étude, du domaine purement mécanique au domaine physiologique et vital, puis de celui-ci au domaine psychique, idéal; nous chercherions ainsi, pour chacun des intervalles, son équivalent dans un " *travail* „ d'abord matériel, puis organique (geste ou jeu de physionomie), enfin dans une *inflexion de la voix* (geste vocal), et, pour conclure, dans une *parole*, un tour de langage. " Que si, disions-nous, le même motif sonore peut supporter des interprétations si diverses, c'est que le geste humain le plus expressif, le plus idéaliste, se réduit — dans son aspect matériel — au jeu dynamique, des membres ou des traits du visage; et que réciproquement, le plus simple fait matériel, jet de flamme, jaillissement d'une eau qu'on qualifie de " *vive* „,

(1) V. tome XXIII, fasc. 1er, 1916 (*Le mystère des mélodies*).



balancement de vague, éboulement — jusqu'au marteau du forgeron frappant sur le fer, à la cognée du bûcheron martelant le bois, — est magnifié par notre sentiment poétique, animé d'une sorte de vie, devient source d'inspiration artistique. Aussi bien, et mieux même, que la Poésie, ou que le simple langage instinctif, la Musique fait communier, en quelque sorte, le monde physique avec le moral „.

Mais, pour atteindre sûrement ces hauts sommets, il nous faut gravir les premières pentes de la montagne. Notre base d'opérations, comme on dit en style militaire, ce sont les *degrés de la gamme*. Nous allons, pour débuter, en donner une classification, qui sera fondée à la fois sur leurs fonctions *dynamiques, mélodiques* et *tonales*.

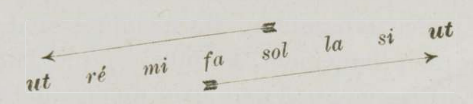
Classification des degrés de la gamme, fondée sur leurs fonctions dynamiques, mélodiques et tonales.

Je reconnais à chaque degré de la gamme, comprise dans l'étendue d'une octave, 3 catégories de fonctions :

a) — *Fonctions dynamiques* ou *d'équilibre*, qui doivent faire distinguer: des notes *d'équilibre plus ou moins stable* (*tonique*, *médiante*, *dominante*), et des notes *d'équilibre instable* (sus-tonique, sous-dominante ou " *sus-médiante* „, sus-dominante, sensible ou " *sous-tonique* „).

Ces dernières, surtout, sont, dans le mouvement mélodique, comme des " *points potentiels* „, plus ou moins hauts et tendus, d'où l'énergie sonore se dégrade, soit en remontant, soit en redescendant, vers les points de repos (Notes potentielles *sursum* ou *déorsum*).

Ici je rappelle ce fait important: la *bipolarité* de la gamme, qui possède 2 pôles attractifs :

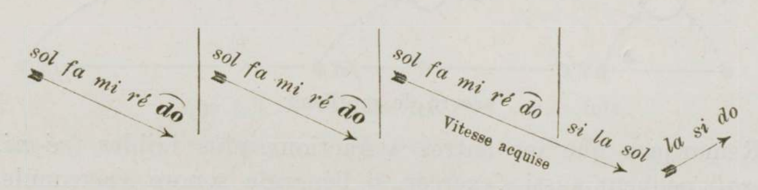


La gamme, à ce point de vue, n'est *donc pas symétrique*: c'est un *entrelacement de 2 quintes*. La preuve, c'est qu'on

conclut aussi bien sur la tonique d'en haut, que sur la tonique d'en bas. D'où cette loi: l'attraction mélodique est indépendante de la hauteur des sons.

b) — *Fonctions mélodiques* des degrés de la gamme, d'après leur *direction*; elles me font distinguer, avec tous les auteurs, des *notes d'élan*, et des *notes de chute* (cadences).

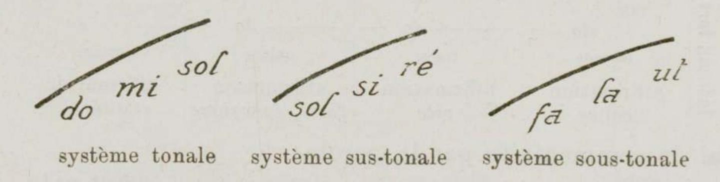
Je fais cette remarque, que la note de chute ou " point de repos „ — même le " *point mort* „ — représenté par la tonique, est souvent dépassé. C'est par *accumulation précédente d'énergie sonore*; véritable fait de vitesse acquise.



Mes recherches, dont je ne peux vous donner ici qu'un fragment, m'ont amené à cette conviction que la mélodie la plus idéale, en sa logique instinctive, obéit aux lois de la Mécanique générale. Ailleurs j'ai montré que la *gamme*, ou mélodie type, suit exactement la loi du pendule (1).

Le *son* étant le résultat d'un mouvement pendulaire (Onde), il est intéressant de constater que la loi de la partie s'étend au tout.

c) — *Fonctions tonales* des degrés de la gamme d'après leur " filiation harmonique „. Elles amènent à établir 3 " *triades harmoniques* „, dont chacune représente un **accord parfait.**



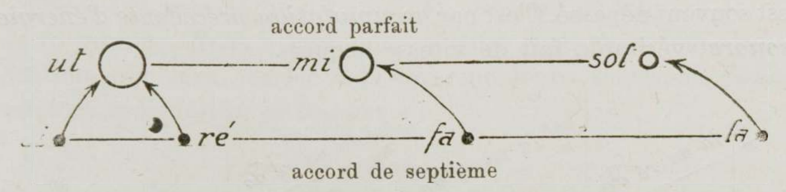
système tonale système sus-tonale système sous-tonale

---

(1) V. mon article sur *Le pendule et l'oscillation mélodique* (" Rivista Musicale Italiana „, tome XVII, fasc. 1er, 1910).

La *première* est composée de notes d'*équilibre stable* plus ou moins; — la *deuxième* et la *troisième* de notes d'*équilibre instable*, dont chacune tend à " se résoudre „, c.-à-d. à " se précipiter „ sur l'une des précédentes.

En joignant aux 2 dernières notes de la deuxième triade les 2 premières de la troisième, on obtient l'*accord de septième*, qui figure alors comme un système de corps célestes en miniature, attirés respectivement par le système de centres représenté par l'accord parfait de *tonique*.



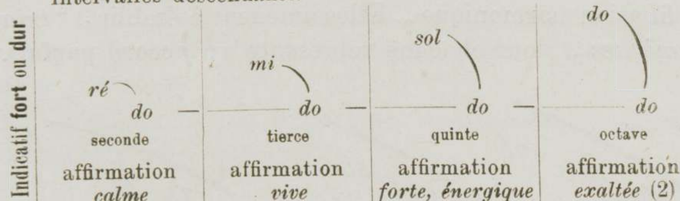
Remarquez que les autres attractions, plus faibles (*ré-mi, fa-sol*), peuvent aussi s'exercer, si l'énergie sonore s'accumule, et augmente la *tension*.

Les 7 " modes „ du Verbe musical.

Afin de mieux me faire entendre et de donner à la théorie une forme saisissante, j'ai groupé tout d'abord les divers intervalles en des " *modes* „ (au sens grammatical) comparables aux modes d'un verbe. La Musique n'est-elle pas un verbe sonore, exprimant l'état ou l'action (1)?

1° Indicatif (ou " affirmatif „); ses 4 formules principales.

Intervalles descendants.



Essai de commentaire par la parole:

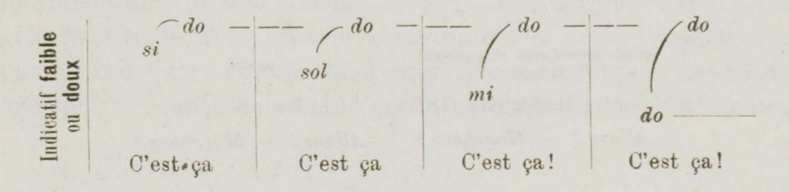
| C'est ça | C'est *ça* *crescendo* | *C'est ça!* | **C'est ça!**

---

(1) V. *La musique sans paroles, et son lien avec la parole* (" Riv. Music. Ital. „, tome III, fasc. 1er, 1896).

(2) Remarquez combien, ici encore, le sens étymologique tombe juste (idée de *hauteur*).

On pourrait ajouter les intervalles *ascendants*, se résolvant sur la tonique *supérieure* (**do** d'en haut).



Réitéré, l'Indicatif devient ce que j'appelle le ***récitatif*** ou ***récapitulatif***.

	ré ↘ do	ré ↘ do	ré ↘ do
	une fois	deux fois	trois fois
ou	et puis...	et puis...	et puis...

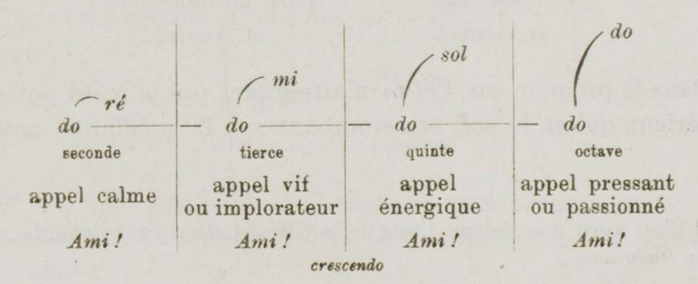
On peut remarquer que les petites filles, particulièrement, dans leurs " formules „ de jeu, ou de récit, procèdent par intervalles de *seconde maj*. réitérés ; et c'est parfaitement naturel et logique, comme représentant, pour une répétition rapide, le *moindre effort*.

Les beaux messieurs font comme ça (*ré* ↘ *do*)

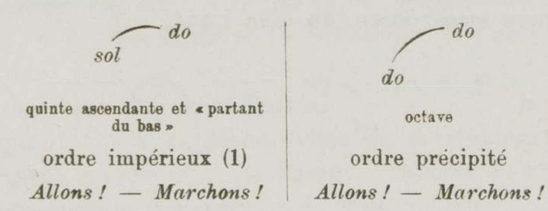
Et les belles dames, comme ça (*ré* ↘ *do*)

Il est vrai qu'il s'ajoute ici l'idée de " *salut* „, qui s'exprime par un mouvement de tête et de corps *inclinant*.

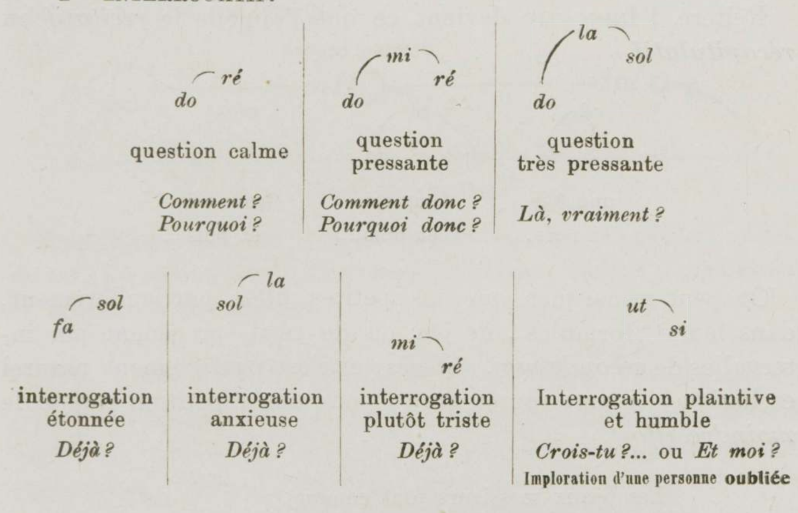
2° Vocatif.



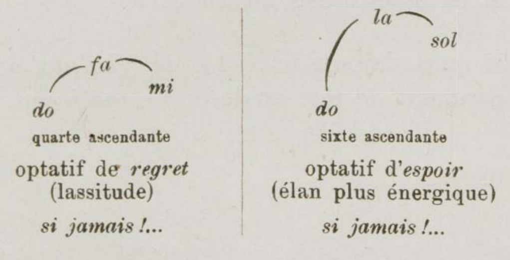
3° Impératif.



4° Interrogatif.



5° Optatif.

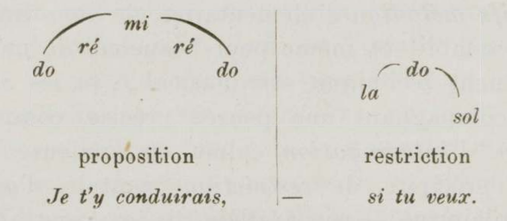


Dans le premier cas, l'*élan* n'atteignant pas le point potentiel supérieur qu'est le *sol*, et retombant sur la médiante, note de

(1) C'est ainsi que débute l'acte de la " Bénédiction des poignards " dans " *Les Huguenots* ".

demi-repos, marque la lassitude, l'effort pénible et limité, tandis qu'au second cas, l'élan, atteignant le potentiel *la*, pour retomber sur le *sol*, touche le but, et témoigne d'une plus grande énergie. Mais tous deux expriment le ***désir***, l'***aspiration***, par ce fait qu'ici comme là, l'intervalle mélodique se ***tend*** vers une note d'équilibre instable (***sous-dominante*** ou ***dominante***).

6° Conditionnel (ou “ restrictif „).



Remarquez que le mot même de ***restriction*** implique l'idée d'un ***resserrement*** — ou d'un ***repli***, d'un reploiement en ***arrière*** (***retro***); la pensée, après s'être développée dans une sorte de vague superficielle, se ***replie*** en profondeur, forme p. a. d. un ***creux***, pour se tendre vers un potentiel que j'appellerais “ ***de possibilité*** „; après s'être avancée (***dans l'affirmation***), elle fait, dans la ***restriction***, un pas en arrière, et se tient, là, sur la réserve, attendant une réponse.

7° Infinitif.

Y a-t-il un “ ***infinitif*** „ musical? — Mais oui, d'après l'étymologie, et la définition même du mot, où entre l'idée d'***indéfini*** et ***indéterminé***, — lorsque, par exemple, la voix, instinctivement, sur la même note, redoublée, ***rêve***, en quelque sorte, sur un état d'âme, une action, une situation quelconque, sans faire un geste décidé de crainte ou d'espoir...

do do — *sol sol*

aimer ..., — *souffrir ...*

C'est ce que j'appelle le “ ***plateau mélodique*** „, sorte de “ ***morte-eau*** „ intermédiaire entre le soulèvement du flot et son abaissement.

Par les exemples qui précèdent j'ai voulu donner quelque idée, tout d'abord, de la *puissance expressive* des intervalles, et surtout de leur puissance *significative*, assez généralement méconnue. Si j'ai pu les classer en **modes**, analogues à ceux du verbe grammatical, c'est que les *inflexions de voix* qu'ils représentent (en les idéalisant, les précisant, les rendant mélodiques et " *notables* „ musicalement), traduisent, " *passionnellement* „, les idées que, *rationnellement*, le langage exprime. Ce parallèle entre les *motifs mélodiques* élémentaires, de sens imprécis et mystérieux, il semble (et, même pour beaucoup de mélomanes, de sens purement technique et " musical „), et les *inflexions vocales*... accompagnant une pensée précise, comme l'idée d'*énumération*, d'*interrogation* calme ou anxieuse, d'*appelle* tranquille ou précipité, de *restriction* mentale, d'*aspiration* optimiste ou plaintive, — ce parallèle, dis-je, projette une vive lumière sur le problème de l'expression sonore. Déjà plusieurs auteurs l'avaient compris, tel Herbert Spencer, en son précieux petit traité sur les " *fonctions de la Musique* „; mais ces observations, très ingénieuses, avaient besoin d'être étendues, et précisées. C'est ce que j'ai tâché de faire.

Il s'agit à présent, pour compléter l'œuvre, d'entrer dans le détail, et, comme l'a dit Bacon, " de *lever toutes les pierres* „, autrement dit, d'examiner, chacun à son tour, tous les **intervalles**, en les prenant dans l'ordre même de la gamme, à cette fin d'en dégager la signification rationnelle, et l'expression sentimentale; et, pour atteindre ce double but, avec toute la précision désirable, j'étudierai successivement chaque intervalle donné sous son aspect *dynamique*, comme plus ou moins " *tendu* „ ou " *détendu* „, puis sous son aspect *organique* ou *physiologique*, en le comparant au mouvement musculaire qui produit un *geste*, — enfin sous son aspect *psychique*, comme *inflexion* significative ou passionnelle, symbole sonore d'un sentiment, d'une idée. A ce propos, je note, non sans regret, la tendance générale, dans le public le plus cultivé, à voir trop exclusivement, en la Musique, une " *langue du sentiment* „. Il en est, cependant, du langage musical comme du geste: le geste (ou jeu de physionomie) ne sert pas seulement, il s'en faut, à traduire un état d'âme sentimental; il appuie très souvent, pour les yeux, une intention purement *intellectuelle*, une

opération pratique de l'esprit: certains mouvements de la main, ou des doigts, indiquent la direction dans l'*espace*, ou les durées du *temps*; il y a des gestes " *arithmétiques* „, qui comptent, ou qui pèsent, des gestes " *géométriques* „, qui tracent des figures dans l'air, et qui mesurent, des gestes, aussi, — ceux-là tout instinctifs et exécutés machinalement, — traduisent au dehors un effort cérébral profond: tel le mouvement des yeux et de la tête chez l'homme qui cherche à comprendre, le hochement de tête appuyant un *oui* ou un *non*, l'élévation des prunelles et le regard interrogatif, l'œil ou l'oreille tendus, non pour écouter la parole d'autrui, mais pour saisir *sa pensée.*

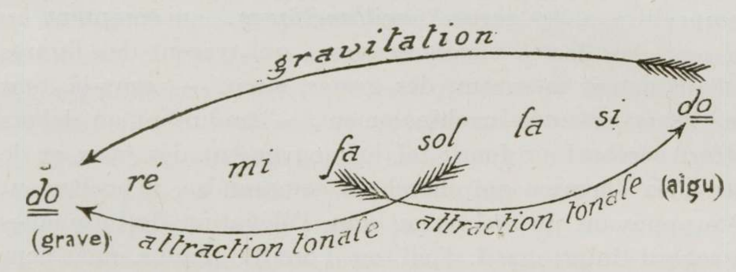
Or, la mélodie, par ses *intervalles*, qui sont de véritables gestes sonores, suit, en tout cela, le geste des membres, et l'inflexion de voix, et maints passages de symphonies expriment, au lieu d'élans passionnels, ou d'abattements d'âme, la simple idée de *lointain*, par exemple, — ou celle de *durée*, de *haut* ou de *bas*, de *profondeur* ou de *superficie* matérielle, même de *plans perspectifs*, etc. C'est peut-être par là que la musique de Beethoven, en particulier, — même quand elle n'est pas intentionnellement *paysagiste*, comme dans la " *Pastorale* „, — évoque invinciblement des paysages.

Classification nouvelle des intervalles fondée sur la dynamique de la gamme.

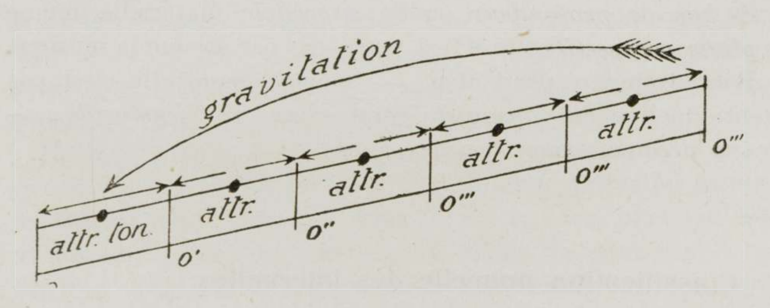
Chaque degré de la gamme, en définitive, semble sollicité par deux forces distinctes: l'une, que j'appellerai " force de **gravitation** sonore „, et qui tend à entraîner, d'une manière générale, tous les sons *de haut en bas*, c'est-à-dire de l'*aigu* au *grave* (1) — et l'autre, à laquelle je réserverai le nom d'**attraction tonale**, s'exerçant dans le champ limité de chaque

(1) La question de savoir pourquoi nous situons, d'instinct, les sons *graves* ou bas, et les sons *aigus* ou hauts, a préoccupé quelques musiciens ou philosophes. J'y viendrai quelque jour, car les explications qu'on a données de ce fait curieux ne me paraissent pas toujours péremptoires.

octave, et cela *suivant deux directions inverses et symétriques*; en voici le *schéma*:



Un second *schema*, que nous plaçons sous les yeux du lecteur, en mettant en contraste l'échelle des sons, de l'*aigu* au *grave*, avec ses fragments, les *octaves*, met en évidence les deux forces en question. On voit ainsi que, dans le sens *descendant*, elles combinent leurs effets, et que, dans le sens *ascendant*,



au contraire, elles se contrarient. Il s'agira de déterminer, dans chaque cas particulier de la mélodie, laquelle des deux forces, en cette dernière circonstance, l'emporte sur l'autre, — toujours est-il qu'un intervalle *ascendant*, obéissant à l'*attraction tonale* (de la tonique d'*en haut*), paraît avoir besoin, pour s'élancer, d'une impulsion plus forte que tel intervalle *descendant*, qui, pour ainsi dire, " est entraîné par son propre poids „ ... Toutefois, il faut remarquer que, dans chaque mélodie que nous entendons, le *sentiment tonal* est si fort, qu'il s'impose, malgré tout, et notre sens auditif est si bien "*fait* „ au phénomène de la *double attraction* dans le champ d'une octave, que le trait mélodique montant au *do* supérieur, bien qu'il résiste, par cela même, à l'entraînement de haut en bas, — à la *gravitation*,

court à ce *do* aussi spontanément que la limaille de fer au barreau aimanté.

Aussi bien, n'ayant égard, pour l'instant, qu'à l'*attraction tonale*, c.-à-d. à celle qui s'exerce dans le périmètre de chaque octave, nous classerons les ***intervalles*** d'après leur position vis-à-vis de cette force " bipolaire ".

- *A)* Intervalles compris dans un $^1/_2$ champ d'octave
  - *a)* Intervalles de la zone d'attraction ***inférieure***, du *do* d'en bas au *sol*
    - Intervalles ascendants ou **tendus**.
    - Intervalles descendants ou **détendus**.
  - *b)* Intervalles de la zone d'attraction ***supérieure***, du *do* d'en haut au *fa* en dessous
    - Intervalles descendants ou **tendus** (1).
    - Intervalles ascendants ou **détendus**.
- *B)* Intervalles outre-passant la quinte et s'étendant sur tout le champ d'octave
  - *c) ascendants* (tendus jusqu'au *sol*, puis détendus).
  - *d)* ***descendants*** (tendus (1) jusqu'au *fa*, puis détendus).

A) Études des intervalles compris dans un $^1/_2$ champ d'octave.

a) — Zone d'attraction inférieure.

Seconde majeure *ascendante* (*do* ↗ *ré*).

Son expression " *dynamique* " est celle d'un mobile, qui parti, lancé du point mort, s'élève à la plus faible hauteur (diatoniquement), ou, comme on dit dans le langage de la Mécanique, tend vers un " point potentiel " *minima*. La tonique *do* représentant le centre d'attraction où gravitent, naturellement, toutes les notes au-dessus, jusqu'à la quinte ou dominante, il s'ensuit que l'ascension vers la *sus-tonique*, déjà, comporte *un effort*, effort assez faible, il est vrai, et qui correspond au soulèvement

---

(1) Ces deux catégories d'***intervalles***, étant à la fois ***descendants*** et **tendus** je les qualifie, pour ce fait, de " **rétrotendus** ".

d'un poids peu considérable. La cause en est, peut-être, ou dans l'épuisement de l'énergie d'*impulsion*, ou dans l' insuffisance initiale de cette énergie. Nous en verrons l'application dans la machine vivante.

En effet, l'expression *mimique* de l'intervalle de **seconde** est celle, par exemple, du *bras*, qui, abandonnant l'attitude horizontale (chez un orateur, je suppose), s'élève d'un degré très faible, — soit que le geste soit limité par la fatigue, soit qu'il n'ait à traduire qu'une pensée très calme. La faible élévation de la main, réitérée par petits coups, accompagne souvent une parole d'encouragement (à continuer la marche ou le discours, p. ex.); de même que son faible abaissement, aussi réitéré, appuie l'invitation *à cesser*. Dans le premier cas, le mot serait: *Encore, encore, encore !*; et dans le second: *Assez, assez, assez !* On voit comment le geste, en se tendant — ou en se détendant — commande chez autrui tension ou détente.

Dans ce cycle réduit de gestes qu'est le *jeu de la physionomie*, l'intervalle ascendant de *seconde* est représenté par un léger relèvement du regard, un faible haussement des sourcils, un mouvement de lèvres discret; ce petit changement dans la position des traits du visage peut signifier, sans doute, des choses assez diverses, mais il trahit constamment un effort (*le moindre effort*), si ces traits s'élèvent, — et s'ils s'abaissent, une détente (1).

Du *geste* expressif — ou du jeu de physionomie — on passe tout naturellement à la parole, au *geste vocal*; et là nous parvenons décidément au seuil même de la *mélodie*. Comme vous avez pu le voir dans les exemples précédents, la voix qui s'élève d'une *seconde* marque une *interrogation calme*, exempte de passion, et purement rationnelle (à moins qu'elle ne traduise un très léger mouvement émotif): *Veux-tu? Viens-tu? Crois-tu?*

La signification *interrogative* de l'intervalle ascendant de *seconde* s'explique aisément par ce fait que la **sus-tonique** *ré*, qui est sa limite supérieure, est un de ces degrés de la gamme que nous avons classés comme *suspensifs*, ou " notés „ d'*équi-*

---

(1) V. les Schémas de Humbert de Superville, dans son ouvrage sur *Les signes inconditionnels de l'art.*

libre instable. Ainsi les lois du domaine *mécanique* se perpétuent jusque dans le domaine *psychique* pourtant si supérieur, et le langage en témoigne tout ingénûment, quand il fait passer les termes de *suspendre*, de *suspendu*, de *suspension*, du sens propre au sens figuré (tendance métaphorique). On dit : la *suspension* d'un lustre, et la *suspension* des hostilités ; on est *suspendu* à une corde, ou aux lèvres d'un orateur. Or l'*interrogation*, n'est-ce pas la pensée " *en suspens* „ ? Voilà comment elle s'exprime par un intervalle d'*instabilité* (1).

Seconde majeure *descendante* (*ré* ↘ *do*).

Si l' intervalle ascendant *do-ré* représente l'*élan* d'un mobile qui subit une impulsion de bas en haut, l'intervalle *descendant ré-do* figurera, de façon sonore, la *chute* de ce mobile, dont l'énergie potentielle, à sa tension *minima*, se dégrade jusqu'au centre d'attraction, au " point mort „. — C'est, en *physiologie*, c.-à-d. au domaine de la mécanique vitale, la retombée faible du bras, ou de la main, — ou la *flexion* du pied qui, dans la marche, succède à son *extension*. C'est encore un léger abaissement des sourcils (*froncement*), ou des paupières (*clignement*), ou bien des prunelles ; c'est un mouvement de la lèvre inférieure, *ou bien* la légère inclinaison de tête dans le salut, ou l'affirmation, l'*acquiescement* (de *quies*, repos).

C'est enfin la *chute* de la **voix** (je n'ai pas à changer le terme), de la voix qui, non chantée, mais parlée, module, cependant, et, par des inflexions significatives, prélude à la *mélodie*. L'intervalle de **seconde** qu'elle réalise dans un mouvement de détente étroit, exprime tantôt l'*acquiescement*, comme l'inclinaison de tête, — tantôt un appel doux, une invitation

---

(1) On aurait bien tort de tirer de ces faits une conclusion matérialiste, car si les lois de la matière se perpétuent dans le domaine de l'esprit, c'est, évidemment, que l'esprit, pour accomplir ses opérations, emprunte le secours d'*instruments matériels* ; c'est à ces instruments, — et non à l'esprit, — que s'appliquent les lois mécaniques.

(*Viens donc!*); tantôt, étant réitéré — comme on l'a vu —, une *énumération*; — ou un *récit*, procédant par phrases courtes (*Je suis venu; j'ai vu; j'ai vaincu*; le “ *véni, vidi, vici* „ de César).

Il faut noter ici ce fait intéressant, que dans le *récit* (qui, magnifié musicalement, devient le “ *récitatif* „) la voix, après être demeurée quelque temps sur la même note, répétée à satiété, monte à la *seconde majeure* un instant, pour en redescendre, aussitôt; il y a là comme un *pli* sonore, de peu d'amplitude, et qui — soulignez le fait — coïncide avec la fin de la phrase. Ajoutez à cela que la syllabe portant sur la seconde (le *ré*) est *accentuée*, ce qui prouve que le récitant sent le besoin de *renforcer* sa voix au moment de finir, en même temps, qu'il la *hausse*. Ainsi la cadence finale est marquée simultanément par un accroissement d'*intensité* et un accroissement de *hauteur*. Déjà ce besoin d'*accentuer* la pénultième, en la relevant par l'intervalle de seconde, se manifeste dans les jeux de paroles enfantins, p. ex., chez les petites filles qui, vous l'avez vu, modulent cette double phrase, en la mimant:

do do do do do ré̂ do | *do do do do do ré̂ do*

Les beaux Messieurs font *comme ça* | les bel - les da - mes, *comme ça.*

Il y a là, à vrai dire, une espèce d'*appoggiature*, qui a pour effet d'amener, par le retard de la finale, demeurant *atone*, une *cadence adoucie*, “ *féminine* „.

Il est piquant de retrouver cette disposition, ici toute instinctive, et gracieusement puérile, dans la grave psalmodie du *plein chant*. Soit le psaume bien connu (dans le 8ᵉ ton):

sol la do, do do do, do do do, ré do; do do do si do la sol

Di - - *xit* Do - mi - nus Do - mi - no *me* - o: se - de a dex - tris *me* - is.

Tierce majeure *ascendante* $\left(do \nearrow mi\right)$.

Ici la *tension dynamique* est sensiblement plus forte, et, le point potentiel étant plus élevé, l'intervalle représente un effort supérieur à celui qui produisait la seconde. Mais cet effort est encore assez modéré; il se ménage, semble-t-il, pour durer plus longtemps; en effet, le *mi* est une note assez persistante, et c'est elle qui, dans la musique moderne (classique), devrait porter plutôt le nom de "*dominante*„. Sa position moyenne entre le *do* (tonique) et le *sol* (dominante "officielle„), qui lui a valu, sans doute, son nom de *médiante*, n'est pas sans analogie avec cette demi-contraction du *muscle*, appelée par les physiologistes le *tonus* (1). Tendre à cette position, en particulier pour la voix, c'est s'adapter à un état d'équilibre instable, mais durable, un état d'activité potentielle prête à se dépenser en plus grands efforts; d'où les mélodies qui se tiennent aux alentours de la *médiante* sont actives, mais calmes. L'élan de *tierce majeure* représente un appel net et doux, une imploration confiante et paisible — ou le simple vœu personnel, l'aspiration modérée. Dans la psalmodie grégorienne (ou le *récitatif* d'opéra) le *mi* constitue souvent la "*teneur*„, niveau moyen d'où le chant s'élève ou s'abaisse, comme on l'a vu, pour former, au début, l'*intonation* (*anacrouse*), — et à la terminaison, la *finale* ou *cadence*.

Le même intervalle *descendant* $\left(mi \searrow do\right)$.

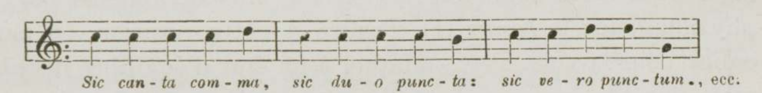
Il représente la retombée du potentiel moyen au point mort, le passage du *tonus* musculaire, ou demi-contraction, au relâchement, ou du moins à la *flexion* du membre, opposée à son *extension*, — et, pour la voix, l'inflexion commune à tous les états d'âme moyens, qui *répondent*, *affirment*, *confirment* un dire, *approuvent* — ou parfois *implorent* le repos, dans une prière lasse ("*Mais oui !... C'est bien !... Laissez-moi !*„).

---

(1) Remarquez ce terme déjà presque musical.

*
* *

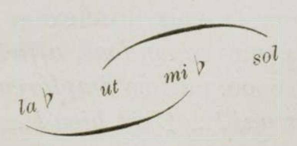
Je dois faire observer, d'une manière générale, que le seul besoin de ménager ses forces — et son souffle — dans un récit qui se prolonge, suffit à expliquer montées et descentes —; et le mouvement mélodique, ainsi, n'est pas toujours, et forcément, commandé par une cause psychique profonde; il peut être déterminé, tout simplement, par des nécessités de *ponctuation*. Ainsi dans la formule pour *lectures* ou *collectes* liturgiques, citée par HELMHOLTZ dans sa *Théorie physiologique de la Musique* (trad. Guéroult, chez V. Massor, 1868, p. 312):



La voix devait donc s'élever d'une *seconde* pour la *virgule*, s'abaisser du même intervalle (*mineur*) pour les " *deux-points* "; enfin, pour exprimer le *point* final, elle s'élevait d'une *seconde*, pour descendre ensuite à la *quinte*. Était-ce toujours bien justifié ?

Tierce mineure *ascendante* (*ut* ⁀ *mi* ♭).

Si la tierce ascendante *majeure* est un appel doux et *clair*, — descendue d'un simple demi-ton, devenue *mineure*, son expression change singulièrement; il semble que l'on passe, tout d'un coup, d'un plan lumineux à un plan *ombré*. Ici peut-être, aussi, se ferait sentir l'attraction d'un système plus grave, celui qui a pour centre *la* ♭ (théorie des *triades harmoniques*).



Comparez en *dynamique* un effort à la fois *abaissé* et *dévié*, p. ex., le pas d'un homme qui sauterait de côté plus en deçà

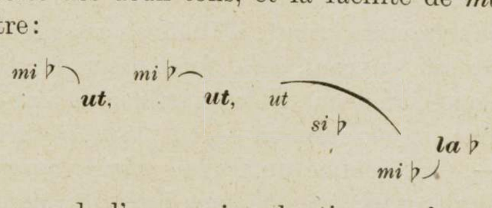
sur un chemin plus bas que celui qu'il suivait. Au domaine de la *sonorité* pure et simple, cela se traduirait par un souffle rapide qui, frôlant les cordes d'une harpe, ferait résonner, au lieu de la tierce harmonique de *do*, la quinte harmonique du *la* ♭ en dessous. La voix qui, par un tel échange, réalise la tierce *mineure*, n'exprimerait donc pas seulement un appel affaibli, déprimé, — mais un appel, aussi, qui serait l'*écho des profondeurs* de la région *grave*.

Tierce mineure *descendante* (*mi* ♭ ↘ *ut*).

Ce que nous venons de dire au sujet de la tierce mineure *ascendante*, s'applique au même intervalle *descendant*; car la tonalité de **do** ou **ut** *mineur* a les plus étroites affinités avec celle de *la* ♭; et c'est ce qu'on exprime, en langage " officiel ", en disant que **la** ♭ *majeur* est le ton "*relatif*" de *ut mineur*. Mais ce terme de "*relatif*" est bien vague, et n'explique rien; un regard sur les modes antiques éclaire davantage les rapports des deux tonalités, des deux " gammes "; effectivement, la

do *si* ♭ *la* ♭ *sol* *fa* *mi* ♭ *ré* ***do***

gamme d'*ut mineur*, prise "*en descendant*", la gamme descendante admise officiellement au Conservatoire, se trouve concorder, avec son *si* " bémolisé " (qui n'a plus de raison, ici, d'être "*sensible*"), — avec la gamme antique *hypodorienne* (en *la*, mais dont les 2 demi-tons occupent la même place). Cette gamme " hypodorienne " est donc le lien qui rattache la tonalité d'*ut mineur* à celle de *la* ♭. — C'est ce qui explique l'affinité si étroite des deux tons, et la facilité de *modulation* de l'un à l'autre:



Au point de vue de l'*expression*, la tierce **mineure** descendante diffère du même intervalle *majeur*, en ce qu'elle traduit

l'*affirmation*, la *confirmation* ou l'*imploration*, d'une façon beaucoup moins *décisive*; c'est là, dans une certaine *indécision*, — plutôt que dans la mélancolie, comme on le pense généralement, — que réside le principal caractère du *mode mineur*, et de la *tierce mineure* en particulier. On y sent aussi de la *fatigue* (ton de sentiment " *déprimé* "). Ainsi, si nous reprenons les exemples " *parlés* ", la formule:

mi  *do*

Mais oui !...

pourra traduire un assentiment " obtenu par lassitude " et peu convaincu. — Il est vrai qu'il peut exprimer, à l'occasion, l'acquiescement de sympathique et sincère *condoléance*. Cela dépend beaucoup du contexte sonore...

Je faisais toutes ces réflexions, quand soudain le *coucou* fit entendre mon intervalle; et, comme il le répétait à satiété, je m'avisai qu'il ne tenait pas le mode majeur d'une façon constante, et que son chant de tierce *glissait* dans le *mineur* ... Or cela confirmait tous mes dires, puisque la *fatigue* seule fait " *baisser de ton* ", et que *tristesse*, comme *indécision*, sont, en définitive, des formes — sentimentale ou rationnelle — de la **lassitude**: ce sont des passions " *dépressives* ".

***

Dans l'article qui précédait celui-ci, nous avons commencé cette étude des intervalles (ceux de la 1ère zone d'attraction) par la *seconde majeure*, ascendante et descendante (c.-à-d. *tendue* et *détendue*); — puis la *tierce majeure*, également tendue et détendue, — puis la *tierce mineure*. Nous allons continuer, toujours en montant, et dans l'ordre diatonique, par les intervalles de *quarte* et de *quinte*. L'étude de ces intervalles, comme de tous ceux qui suivront, sera fondée sur la même méthode que celle adoptée au début. Nous examinerons tour-à-tour chacun d'eux: comme un *mouvement* — ou " *travail mécanique* " pur et simple —, puis comme un travail *physiologique*, geste, jeu de physionomie, enfin comme une *inflexion vocale*, un " port de voix ".

Le *sens* et l'*expression* de chacun se déduiront normalement de ces trois facteurs, intimement liés d'ailleurs l'un à l'autre, puisque la *vie* d'abord, et la *pensée* ensuite, dont l'inflexion vocale est le truchement suprême, se traduisent, au bout du compte, par des manifestations matérielles, et des variétés de travail mécanique. Faisant de l'Esthétique positive et précise, nous nous occupons moins (provisoirement) des sentiments de l'âme que de ce qui leur sert d'instruments ; nous faisons, en définitive, de la psychologie non pas matérialiste, mais *instrumentale*.

Intervalle de quarte.

a) — Mouvement de quarte *ascendante*.

fa
do

Il importe avant tout, ici, de ne pas confondre cet intervalle de la gamme de *do*, mouvement de la *tonique* sur la *sous-dominante*, avec celui qui représente, dans la tonalité de *fa*, le mouvement de la dominante inférieure sur la tonique. C'est le contexte musical et la suite du *cursus* qui fixent l'incertitude sur ce point.

a | *sol* *do*, *do* *fa*, *mi* *ré* *do* *si* *do*

(tonalité de *do*).

b | ♭ *fa* *mi* *ré* *do*, *do* *fa*, *sol* *fa*

(tonalité de *fa*).

L'expression de ce nouvel effort — ou de cet élan : *do fa* est assez difficile à déterminer. Mais, gardant toujours la rigueur

scientifique, qui exclut toute conjecture hasardée, je dirai que le *fa* se trouvant attiré, plus ou moins puissamment, de deux côtés, et tendant aussi bien à se résoudre sur le *sol* d'en haut que sur le *mi* d'en bas, (1) c'est un point potentiel pour ainsi dire ambigu, et très-propre, pour cette raison, justement, à exprimer un état d'*équilibre instable*, *indécis entre deux directions.* En mécanique, on peut citer l'exemple de la balance, dont le fléau, quand on le fait fléchir d'un côté, oscille, en inclinant alternativement vers les deux, — ou, encore, l'aiguille aimantée, qui, attirée d'un côté par le Nord, le serait, en même temps, par un courant, dans le sens contraire. Or ce cas se retrouve en certaines attitudes du corps (des membres, ou des traits de physionomie), qui, pour reprendre leur stabilité, auraient le choix entre deux *flexions* opposées: soit un prédicateur qui, le bras levé, le laisserait flotter, un moment, indécis, sans qu'on devine si son doigt va désigner, d'un élan, le Ciel, — ou, d'une retombée, la terre.... Et la *voix* elle-même, en ses modulations incessantes, n'atteint-elle pas, à certains moments, tel niveau tonal d'où, suivant la direction de l'idée, elle se reposera, soit un ton plus haut, soit un ton plus bas (alternative morale)?

Aussi bien, l'expression de l'intervalle de quarte ascendante *do-fa* ne peut-elle guères être précisée que par la manière dont cet intervalle se résoud; ce que font voir clairement ces deux exemples:

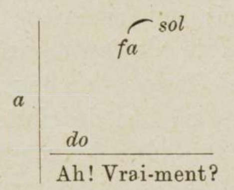
a	*sol* *fa* *do*	*b*	*fa* *mi* *do*

Le caractère de la première cadence (*a*) est plus ferme, plus résolu dans sa signification suspensive, interrogative; — celui de la seconde, plus mou, plus las, et même plaintif. C'est que, dans le premier cas, il y a haussement d'un point potentiel faible vers un plus fort, et plus stable (que nous étudierons plus

(1) Aussi bien, dans le second cas, devrait-il prendre le nom de *sus-médiante*, — comme, en montant vers *sol*, il porte, opportunément, celui de *sous-dominante*...

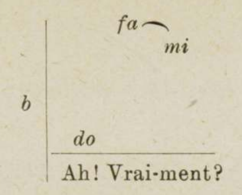
tard), — tandis que, dans le second, l'énergie se dégrade sur ce degré moyen que nous avons appelé " *tonus mélodique* „ (1).

Si l'on voulait chercher des termes équivalents dans la parole, l'élan de *quarte* tendant à la quinte *sol* se traduirait par la phrase :



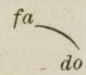
Ce serait l'interrogation énergique et sceptique (celle d'un " *esprit fort* „), au moins l'interrogation *étonnée* (2).

Ce même élan de *quarte* tendant, inversement, au *mi*, se traduirait par une *plainte douce,* une exclamation de lassitude, et comme une aspiration à l'état de repos relatif, au " ton de sentiment „ normal, au *tonus*.



(cette fois d'un ton doux et résigné, sans effort de résistance en " s'*inclinant* „ (devant la nécessité).

b) — Mouvement de **quarte** *descendante.*



cadence d'interprétation très-difficile, — du moins quand le

---

(1) Par analogie avec le *tonus musculaire,* ou état de demi-contraction normale du muscle au repos. La *médiante* représente, au cours de la mélodie, une demi-tension sonore ou vocale, qui persiste dans le récit (*teneur* du plain-chant).

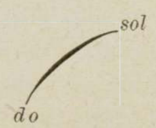
(2) L'*étonnement*, voisin du scepticisme, implique une certaine force de résistance : on résiste même à l'évidence...

do est pris, comme il l'est ici, pour finale —, cadence peu naturelle, d'ailleurs, car elle dépasse le point de repos relatif, mais normal, de la médiante *mi*, au-dessous. C'est, p. a. d., une *chute précipitée* sur le point mort, par entraînement et vitesse acquise. C'est l'image sonore d'un geste avorté, d'un élan de main ou de bras indécis, qui retombe presque aussitôt; aussi d'une aspiration préalable (do-fa) aussitôt refoulée (fa-do).

Mais si la cadence s'effectue par degrés, grâce à l'intercalation de " notes de passage ", si de *chute* elle devient *descente*, alors son caractère se fait plus doux, plus résigné, — et plus clair à la fois; c'est comme si, après avoir dit: " *qu'y faire?* ", l'on ajoutait, en concluant: *résignons-nous!*

Intervalle de quinte.

a) — Mouvement de quinte *ascendante*.



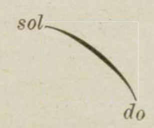
L'expression *dynamique* de cet intervalle est celle d'un effort (impulsion) vers le *point potentiel maximum* (dans les limites de la zone inférieure d'attraction), et, par conséquent, devient le symbole de toute tension atteignant sa limite normale. D'où l'expression très-nette de l'élan de quinte: il traduit l'effort énergique et *précis* (la quinte étant un intervalle " *juste* "), — soit pour un *travail* matériel, soit pour un *ordre*, soit pour une décision personnelle. Il correspond, en plastique, à la contraction *maxima* du muscle (dont la contraction moyenne est le *tonus*, répondant à la médiante *mi*), et par conséquent au *pas allongé*, au geste du bras qui se tend, au redressement de tête le plus fier, enfin au relèvement complet des sourcils, aux yeux levés droit vers le ciel.

La *voix*, à son tour, quand elle franchit cet intervalle-limite, prend un caractère impératif et précis, tout en restant, — remarquez-le, à cause du sens ascendant, sensiblement question-

neuse, interrogative. Quand elle dit, en effet: *Allons! Marchons! Stoppons!* — elle n'est pas certaine d'être obéie. — D'autre part, elle peut traduire, aussi bien, l'interrogation indignée:

Comment? Pourquoi? C'est vrai? Il a fait cela?

b) — Mouvement de quinte *descendante.*



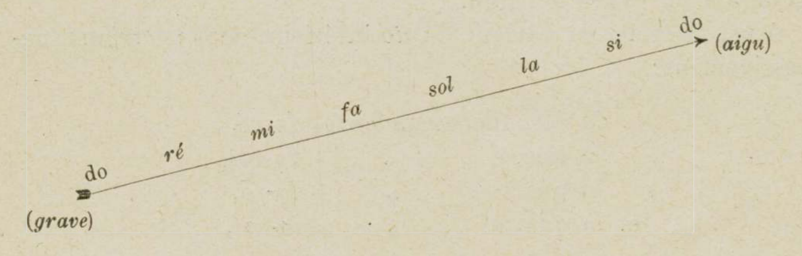
C'est, après l'élan, la *chute*, la retombée, le geste d'obéissance à l'attraction; d'où, moralement, la soumission disciplinée, l'acquiescement net et résolu, la résolution ferme après l'interrogation de soi-même, — aussi, l'approbation sans réserve:

Allons! — *Voilà.*
Comment? — *Ainsi.*
Faut-il? — *Il faut.*

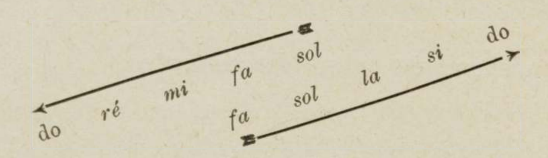
Intervalles « rétrogrades ».

A partir de ce point, les choses changent d'aspect. Avec la *quinte*, en effet, nous avons atteint l'extrêmité de la zone ou du champ d'attraction du *do* d'en bas (tonique inférieure ou " *grave* "). Ce niveau dépassé, nous pénétrons dans la seconde région de la gamme, c.-à-d., en réalité, dans la zone d'attraction du *do* d'en haut (tonique supérieure ou *aiguë*).

Il faut se rappeler, en effet, que la gamme, qui, au point de vue de la *hauteur*, est continue, et suit une seule direction (ascendante),



si vous l'examinez au point de vue de l'*attraction tonale*, c.-à-d. au point de vue *dynamique*, se montre nettement discontinue, et partagée en deux directions inverses et symétriques:



Ce diagramme fait voir très-clairement que la gamme n'a pas de centre, à proprement parler, et qu'elle est comme l'entrelacement de deux quintes, l'une descendante (de ***sol*** à ***do***), l'autre ascendante (de ***fa*** au ***do*** aigu, supérieur).

Par conséquent, tous les degrés que nous avons étudiés jusqu'ici: *seconde(ré)*, *tierce(mi)*, *quarte(fa)* et *quinte(sol)*, tendent naturellement à se résoudre sur le *do* inférieur, dont ils subissent l'attraction; — et si, au lieu de descendre la pente, ils la remontent, c'est en vertu d'une énergie (plus ou moins latente) qui les hausse vers un point d'équilibre instable (point *potentiel*), d'où, par un phénomène de *détente* qui suit la *tension*, ils inclinent de nouveau vers leur centre attractif.

A partir du *sol* (ou même du *fa*, comme le diagramme l'indique), une attraction nouvelle, symétrique à la première et de sens opposé, commence à se faire sentir, comme nous l'avons dit; et les degrés qui nous restent à étudier:

quarte(fa) et *quinte(sol)*, — *sixte(la)* et *septième(si)*, vont manifester, cette fois, leur tendance à se résoudre sur le *do* supérieur. — Descendent-ils au lieu de monter, — c'est qu'ils triomphent de l'attraction (qui s'exerce ici *de bas en haut*), pour se tendre à un point potentiel plus ou moins central, et par un mouvement cette fois *rétrograde*, par rapport à la progression générale du grave à l'aigu.

Ainsi, comme, en parlant du *do* inférieur, nous trouvions successivement:

la seconde ascendante,		*do-ré*,
la tierce	„	*do-mi*,
la quarte	„	*do-fa*,
et la quinte	„	*do-sol*,

prenant, à-présent, pour point de départ le *do* supérieur, nous aurons:

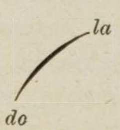
la seconde descendante, *do-si*,
la tierce „ *do-la*,
la quarte „ *do-sol*,
et la quinte „ *do-fa*,

que j'appelle intervalles “ *rétrogrades* „, puisque, le sens de leur tension étant inverse des précédents, ils descendent la gamme (prise comme échelle des hauteurs), et marchent, pour ainsi dire, d'avant en arrière.

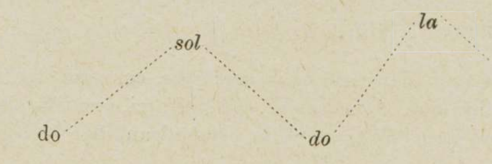
Mais, avant d'aborder l'étude de ces nouveaux intervalles, je crois opportun de poursuivre, tout d'abord, la direction de bas en haut (du grave à l'aigu) en étudiant d'autres intervalles, de même sens que les précédents, et qui, franchissant les limites du premier système d'attraction, pour pénétrer dans le second, et tendre à la tonique d'en haut, sont qualifiés par moi d' “ *outre-passants* „.

Intervalles « outrepassants ».

Intervalle de *sixte* majeure *ascendante*.

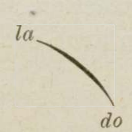


L'intervalle de *sixte* ascendante *do-la* représente un élan qui dépasse le but; c'est un intervalle “ par entraînement „, ou vitesse acquise. Sous cet aspect, il traduit, musicalement, toute espèce de mouvement qui, au lieu de revenir aussitôt sur lui-même, persiste encore dans sa première direction: par-exemple, celui d'une vague qui élève sa crête au-dessus des autres



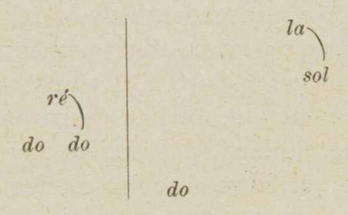
Le *la*, qui limite supérieurement l'intervalle de *sixte* ascendante, représente ainsi un point potentiel " *outrepassé* „, et qui, de plus, est aussi instable que l'était le *fa*. Ce *la*, en effet, tend naturellement vers le *sol* au-dessous. D'où l'idée d'une tension forcée, — extension énergique du bras, ou de la jambe; prunelles levées si haut qu'on ne voit presque plus que le blanc de l'œil; tête renversée, — tous signes d'un état d'âme *exalté* (1), d'une passion qui monte à son paroxysme. — Mais, pour ce qui est du geste *vocal*, remarquez ici l'amphibologie (si la formule sonore est isolée) entre l'élan de *sixte*, en *do* majeur, et celui de sixte dans le ton de *fa*. Si le *do* est à la base du sentiment, comme point de départ tonal, l'élan de sixte *do-la* traduit assez bien l'appel désespéré, l'interrogation anxieuse; ainsi le condamné qu'on instruit de son sort, et qui s'écrie: " *Déjà? Sitôt?* „.

Sixte descendante.



C'est la chute profonde; ce sont " *les bras qui vous tombent* „ de stupeur, le désespoir d'une certitude douloureuse ou tragique...

Mais si, comme c'est plus normal, le *la* se prend comme appartenant au second système, au système d'attraction supérieur, alors il forme comme le pendant du *ré*, et se résout sur le *sol* au-dessous, comme le *ré* le faisait sur le *do*:

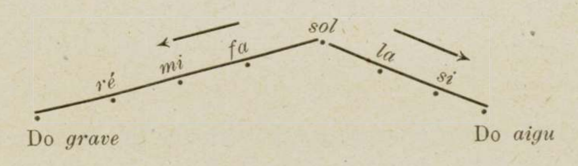


(1) Ce dernier mot, dans son sens *psychique*, conserve toute la force de son acception physique, *étymologique*. On voit, ici, une fois de plus, que le langage peut préciser l'abstrait en le symbolisant par le concret.

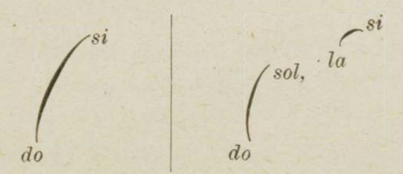
Bien qu'elle se fasse ici plus serrée, la réponse ci-dessus à la question



garde, à peu près, le même caractère *pathétique*. C'est que, le *do* initial restant dans l'esprit comme point de départ (et d'arrivée), le *sol* est un point potentiel déjà très-tendu ; y remonter représente un effort énergique ; y redescendre (virtuellement, du *do* supérieur), également, puisque là encore on marche *à contre-courant*, et que, réellement, suivant notre schéma dynamique, on *remonte* une pente.



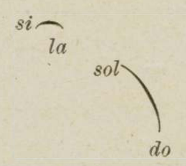
Intervalle de septième *ascendante*.



L'intervalle direct, ou " *saut* de septième „, étant inusité, comme contraire à la nature, et forcé, nous lui substituons le même intervalle " *progressif* „, c.-à-d. décomposé en deux élans successifs (de la tonique à la dominante, et de la sus-dominante à la sensible, ou septième), le *si*, de même que le *la*, appartenant au second système d'attraction de la gamme.

Or, ici, le point potentiel étant surélevé, l'expression atteindra son paroxysme ; l'élan *do-sol-la-si* représentera donc l'interrogation la plus anxieuse, l'appel le plus désespéré qui soit.

Septième descendante.

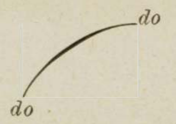


Il en sera de même pour la cadence descendante ***si la***, si l'on a dans l'esprit, comme base, le *do* d'en bas; ce sera la certitude déchirante. Mais si l'on se rapporte au ***do d'en haut***, l'expression s'adoucit singulièrement; on est très-près, cette fois, du centre d'attraction; la tension est faible, et le potentiel peu élevé.

do
si — *si*
la

C'est alors une préparation à la cadence finale, au mouvement résolutif, apaisant, de la ***sensible*** sur la tonique; la formule ***si-la*** prend, dans ce cas, une signification ***conditionnelle.*** Au point de vue " dynamique „, ce serait un ***élan à rebours*** (" recul pour mieux sauter „).

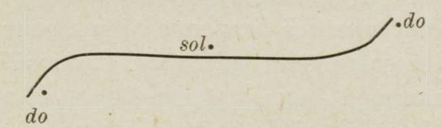
Intervalle d'*Octave* (ascendante).



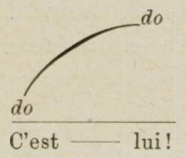
Ici, nous pouvons prendre l'intervalle, franchement, à partir du *do* inférieur, le *do* supérieur, qui le limite en haut, n'en étant, pour ainsi dire, que l'*écho*, la répétition intégrale à l'aigu.

Le saut d'*Octave*, qu'on peut faire ainsi, normalement, sans l'arrière pensée du *partage de la gamme*, puisqu'il en comprend à lui seul toute l'étendue, et n'a, pour point d'appui, que ses limites extrêmes, — offre, comme expression " dynamique „, l'image d'un mobile qui, triomphant de l'attraction de base pour s'élever au point potentiel *maximum* (le *sol*), le franchirait, pour obéir ensuite à l'attraction d'un nouveau centre, d'un centre supérieur. Soit un bolide projeté, par impulsion centrifuge, d'un

astre quelconque dans l'espace, et qui viendrait — comme il arrive, en fait, — se jeter sur notre planète:



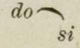
C'est, dans la dynamique vivante, expressive, le bras qui, pendant vers la terre, se lève, d'un seul coup, pour désigner le ciel; ce qui, dans le pur domaine de *l'idée*, ou du *sentiment*, se traduirait par le passage subit du *grave* au plaisant (j'allais dire " *à l'aigu* „); par-exemple, le cri de joyeuse surprise, après l'état d'abattement, le retour inopiné de l'absent, fait monter du cœur à nos lèvres cette exclamation:



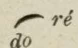
Intervalles de la zone d'attraction supérieure, ou « rétrogrades ».

A présent, tâchons d'oublier le *do* d'en bas, et concentrons toute notre attention sur celui *d'en haut*, à l'octave aiguë. Ce nouveau centre, par son attraction, subie ou refoulée, va créer d'autres intervalles, dont il me reste à déterminer l'expression.

Intervalle de *seconde descendante.*



C'est, cette fois, le sens de la *résistance*, et non de l'obéissance à l'attraction. On voit là, dans l'intervalle *do-si*, le terme symétrique ou " *pendant* „ de la seconde ascendante *do-ré*, du système d'attraction inférieur:



Mais l'expression n'en est pas la même, à cause de l'*inversion* qui fait ici porter la cadence sur un degré plus *grave*, au lieu de la faire porter sur un degré plus *aigu*. Ici, vous le voyez, la *progression continue des hauteurs* prend, pour ainsi parler, sa revanche ; elle entre en conflit avec l'*opposition* des deux versants de la gamme.

Ce fait, pour l'élan *do-si*, de *se tendre*, tout en rétrogradant, vers un potentiel *grave*, lui confère un certain sérieux et — on peut employer le même mot au sens moral — de la *gravité*, — tandis que, d'autre part, la faible étendue de l'intervalle (une *seconde mineure*) lui prête quelque chose de *fin* et de *modeste*. Il exprimera donc assez bien le mouvement du bras, ou de la main, qui retombe un peu, après s'être levé, ou plutôt s'étend “ *en arrière* „, d'un faible degré, — celui d'un sein oppressé qui, s'étant soulevé, d'un léger soupir, s'abaisse doucement, — ou, enfin, d'une *voix* qui, de son point de repos, descendra, d'un très-faible écart, pour dire les mêmes paroles qu'au début:

do ⌒ *ré*	*do* ⌒ *si*	*do* ⌒ *si*	*do* ⌒ *si*
a	Viens-tu?	Crois-tu?	Veux-tu?

Chantez-les, ces paroles, d'abord sur l'intervalle *do-ré* (en *a*), puis sur l'intervalle *do-si*; vous sentirez la différence.

Seconde ascendante.

si ⌒ *do*

C'est, cette fois, le sens de l'obéissance à l'attraction (V. le diagramme). Vous y reconnaissez le *pendant*, le terme exactement inverse et symétrique de *ré-ut*.

ré ⌒ *do*

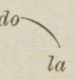
Mais la direction de la formule est devenue *ascendante*, d'où celle-ci prend une signification plus “ élevée „, plus *idéaliste*, en quelque manière, en même temps qu'une expression plus nerveuse, plus passionnée, et l'on peut ajouter, sans changer le

mot technique, plus *aiguë*; c'est la réponse légère et vive, comme *ré-do* était la réponse pesante et “ *grave* „ (1).

Le nom de “ *sensible* „, qu'on a donné, d'instinct, au *si* (qu'on pourrait bien appeler “ *sous-tonique* „, traduit assez manifestement le caractère de ce degré, qui est une extrême sensibilité à l'attraction du *do* au-dessus. Le sentiment moderne, plus délicat et plus passionné, a trouvé là un moyen d'expression fort précieux, mais dont on a peut-être abusé. Pour nous, qui cherchons à toucher le fond des phénomènes artistiques, le secret du mouvement ascendant de *sensible* peut se découvrir dans l'“ *affleurement* „ de quelque ordre qu'il soit: *vague* qui, déferlant, vient “ lécher „ le rivage, *pas* léger effleurant le sol, bras tendu pour l'appel, avec la main légèrement relevée, yeux qui “ *frisent* „, voix qui, toute prête à se résoudre sur la finale, en s'élevant, exprime la satisfaction — ou le soulagement d'être si près du but, et de l'atteindre si facilement.

L'intervalle *si-do* étant caractérisé de la sorte, l'expression du précédent, *do-si*, se trouve, naturellement, être *son inverse*: c'est, en définitive, un *regret* d'avoir à s'écarter de la force attirante, et du point de repos si proche.

Intervalle de Tierce *descendante*.



Tierce *mineure*, qui correspond, symétriquement, à la Tierce majeure *do-mi*

mi
do

A la formule

mi *ré*
do *do*

(1) Il ne faut pas oublier, non plus, que l'intervalle *si-do* est une seconde *mineure*, et par conséquent représente une attraction plus vive que l'intervalle de seconde majeure *ré-do*.

répond, comme un écho, celle-ci :

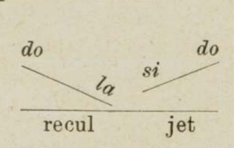
do ↘ *la* — *si* ↗ *do*

Si je souligne la tonique, c'est pour qu'on ne croie point, dans le second exemple, aller en *la mineur*. Ce n'est pas, en effet, la tonalité de *la mineur* qui se laisse ici sous-entendre, mais bien celle de *fa* (ton de la *sous-dominante*) ; la mélodie se tend sur le *la*, deuxième note de la triade harmonique *fa-la-ut*, — et comme vous l'avez vu sous un autre aspect, change momentanément de *plan*. Or l'expression générale du plan de sous-dominante est celle, il semble, d'une *demi-tension*, d'une suspension incomplète — et, pour ainsi parler, *provisoire*; les harmonistes lui font, couramment, précéder le plan, véritablement suspensif, de *dominante* (triade *sol-si-ré*)

Sous-Dom.	Dom.	Tonique.
		do
	si	
la		
	sol	*sol*
fa		
		mi
	ré	
do		

Il y a là comme trois touches de couleur (ou de lumière), deux plus foncées (ou plus ombrées), et une troisième plus claire, sur laquelle elles se dégradent.

Or, en dynamique vitale, cela correspondrait à deux attitudes préliminaires, en préparant une troisième, définitive. Ainsi l'*athlète discobole* lève d'un bras son disque, — puis, sans tarder, le reporte en arrière, puis le lance.



Ne dit-on pas, vulgairement, " *reculer pour mieux sauter* " ? Cela est vrai même pour la *voix*, qui, pour se donner un regain d'énergie, se tend sur un point potentiel en arrière, avant de se

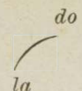
détendre, en s'élevant, sur la tonique, le *point mort*. Et cet artifice, instinctivement, elle l'emploie pour donner plus de force et de *ressort* (1) à l'affirmation, à la décision; la pensée se tend, comme l'arc, pour mieux se détendre.

do \ *do*
la, / *sol*

Mais oui, c'est vrai!
ou : Eh bien! j'y vais.

Remarquez que ce *mais* implique une “ *restriction* „; et ce dernier mot, dans son acception originaire (étymologique), signifie “ *resserrement* „, “ *serrement en arrière* „. C'est ainsi l'exacte traduction, par le langage, de la “ *rétro tension* „ qu'exprime l'intervalle “ *rétrograde* „ *do-la*; la parole, comme la voix, se défend, avant d'affirmer, contre l'objection incrédule.

Tierce ascendante.



Encore ici, l'arrière-plan de *sous-Dominante* se laisse entrevoir; mais il précède immédiatement, cette fois, le plan de *Tonique*, c'est la cadence dite “ *plagale* „, et qu'on pourrait qualifier de “ *hâtive* „ (ou de “ *sommaire* „); elle “ brûle „, en effet, l'étape Dominante. Il y a quelque chose d'analogue dans la Nature, lorsqu'une vague, par exemple, retombe prématurément, avant d'avoir eu le temps de dresser sa crête, — soit, en le langage de la Mécanique, de se hausser au point potentiel *maximum*.

Dans le *geste* humain, c'est un mouvement qui s'accomplit en *deux* temps, au lieu de trois, et sur une préparation musculaire incomplète. Le *langage*, dans sa syntaxe, pourrait être cité, à son tour. Soit un chasseur qui raconte son coup de fusil; au lieu d'être précis, ou minutieux, en disant:

J'épaulai, — je visai, — je pressai la détente,

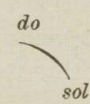
(1) Encore une locution qui, passée du sens propre au sens figuré, exprime énergiquement l'aspect *dynamique* du phénomène sonore ou mental.

il pourra, négligeant l'avant-dernier temps, dire, directement:

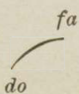
J'épaulai, — je pressai la détente (1);

et l'on sent qu'il manque, à son exposition, quelque chose..... C'est l'impression que laisse la *cadence plagale.* Peut-être son emploi dans le style liturgique et dans la musique religieuse tient-il justement à ce que le geste conclusif, éludant l'élan de *sensible*, trop passionné, garde un caractère plus réservé, déférent et chaste. C'est comme le *baiser de paix*, qui se donne à distance, et sans appuyer, reste large et sommaire (2).

Intervalle de quarte *descendante.*



Cet intervalle du champ d'attraction supérieur répond symétriquement, “ *en miroir* „, à celui du champ inférieur



de telle sorte qu'à la formule

fa ⌒ *mi*

do

correspond celle-ci, son inverse:

do

sol ⌒ *la*

---

(1) La cadence par mouvement direct de la *Dominante* sur la Tonique, sans intervention préalable de la sous-dominante (*sol-do*), se traduirait alors par cette phrase :

...Je visai, je pressai la détente,

où c'est le premier membre qui est élidé.

(2) Je propose de nommer la cadence plagale des auteurs “ cadence *à la pénultième* „, par opposition à la cadence parfaite (par la Dominante), qui prendrait la nom d'*ultima.*

Ici, nous observons une *tension rétrograde*, et qui s'effectue sur le *sol* (au lieu, comme au premier cas, d'une tension de sens direct, ascendent, et se résolvant sur le *fa*); le changement de degré doit influer, sans doute, sur l'expression du nouvel intervalle, qui est bien toujours une *quarte*, mais une quarte *descendante*, et une quarte qui se trouve retomber sur la note de *quinte*.

En tout cas, la formule, étant inverse de l'autre, doit offrir un sens et une expression opposée; et en effet, à cet accent plaintif:

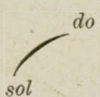
a | *fa* *mi*
do

comparez la phrase complémentaire:

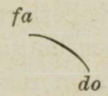
b | *do* (*do*)
la
sol

Ne lui trouvez-vous pas, sans “ *forcer la note* „, quelque chose d'apaisant, de consolateur? Si *a* signifie: “ *que je souffre!* „ — *b* se traduira par “ *Patience!* „ ou “ *Console-toi!* „. Le *mais* restrictif que je vous ai fait pressentir dans la *Tierce rétrograde* (p. 33) se révèle également ici, où le *recul* précédant la cadence exprime un besoin de *ressort* pour vaincre l'accès de tristesse.

Quarte ascendante.

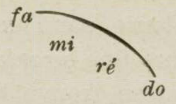


Cette cadence du système d'attraction supérieur est le pendant de celle-ci, du système inférieur:



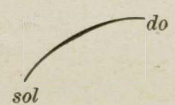
Vous vous rappelez le sens vague, indécis, de cette dernière cadence, forme peu employable, harmoniquement, de *la plagale*,

mais l'intercalation des notes de passage lui enlevait toute sa dureté :



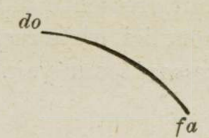
Elle exprimait alors une détente progressive, calme, et, pour ainsi dire, l'*acquiescement résigné.*

La cadence

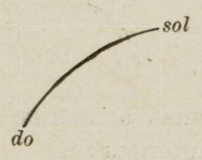


étant son inverse, il n'est pas étonnant que ce motif exprime la décision, la résolution franche et sereine. Sous la dénomination d'*anacrouse*, il sert d'élan initial et de mise en train à quantité de mélodies.

Intervalle de quinte *descendante.*



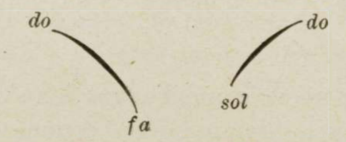
C'est la formule inverse de



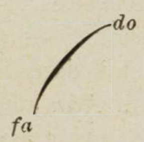
et, puisque celle-ci traduisait l'effort énergique et précis, appel ou résolution ferme, élan enthousiaste, *pas* décidé *en avant*, l'autre (*do-fa*) doit évidemment marquer le contraire, c.-à-d. le geste de *recul* — ou l'ordre de reculer. Motif *rétrograde* et *tendu*, il ne dit pas: “ *Allons !* „, mais “ *Arrière !* „. — Et cela, comme toujours, dans l'acception morale aussi bien que dans la physique,

au sens figuré comme au sens propre: “ *Arrière, les brigands !* „ — ou bien : “ *Arrière, les pensées dangereuses — ou pénibles !* „.

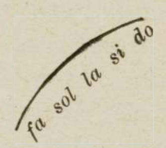
J'ajouterai que la suspension sur le plan de ***sous-Dominante*** indique une attitude très-instable qui, pour regagner de l'équilibre, aurait besoin de se détendre sur le *sol* (Dominante), puis, de là, sur le *do* (tonique et finale), de cette façon :



Quinte ascendante.



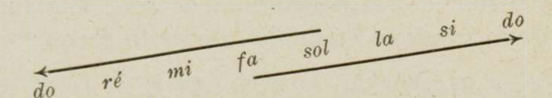
Ici, vous revoyez encore une forme de “ *cadence plagale* „, et une forme, harmoniquement, au moins, peu praticable. Je ne répèterai donc point ce que je disais à ce sujet, déjà. J'ajouterai seulement qu'il y a là, de nouveau, une *élision harmonique*: on élude le mouvement si net de la Dominante sur la Tonique ; et d'ailleurs, comme on se trouve, avec ce *fa*, au point le plus éloigné, l'attraction du *do* supérieur ne s'impose pas ; aussi le mouvement mélodique paraît-il forcé, — à moins, encore une fois, qu'il ne s'exécute progressivement, diatoniquement, par degrés conjoints ou notes de passage:



De cette manière, les attractions intermédiaires “ *poussent*, p. a. d., *à la roue* „ ; c'est ce que j'appellerais une “ *cadence articulée* „.

Opposée à sa congénère du système inférieur, elle découvre mieux son sens et son expression propre, qui est de prendre son élan “ *du plus loin possible* „ (sans sortir de la zone d'attraction

supérieure); au surplus, l'ensemble de ces deux cadences inverses et complémentaires l'une de l'autre reconstitue d'un coup, sous vos yeux, le schéma dynamique de la gamme:



Ici l'on semble apercevoir que, l'attraction s'opérant aussi bien des deux côtés, vers le *do* supérieur comme vers l'inférieur, il y ait toutefois plus d'entraînement, de " *précipitation* „ dans la direction *de haut en bas*, c'est-à-dire de l'*aigu* au *grave*. Ne serait-ce là qu'une illusion? — ou la " *gravitation* „ sonore n'ajouterait-elle pas son poids dans la descente? La formule de droite, qui semble plutôt un *élan*, ne domanderait-elle pas plus d'entraînement préalable, pour vaincre la pesanteur, que celle de gauche, qui, elle, apparaît bien comme une *chute*...?

Résumé et conclusion.

La conclusion qui se dégage de toutes ces analyses, c'est que le *sens logique* et l'*expression sentimentale* des divers intervalles mélodiques sont fonction de six éléments:

1° — de leur situation dans la zone *inférieure* — ou dans la zone *supérieure* d'attraction de la gamme, qui les a fait classer en " *directs* „, " *outrepassants* „ et " *rétrogrades* „;

2° — de leur direction *ascendante* — ou *descendante*, qui les a fait subdiviser en " *tendus* „ et " *détendus* „, — le sens de la tension — ou de la détente ne suivant pas continûment la série sonore du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, mais s'établissant en opposition symétrique d'une moitié de gamme à l'autre.

3° — du caractère *suspensif* ou *résolutif* des *cadences* qu'ils réalisent;

4° — de leur *amplitude* (*ambitus*) plus ou moins faible ou considérable;

5° — de leur degré de *gravité* ou d'*acuité*;

6° — enfin de leur *tonalité* souvent indécise, et que précise l'harmonie (1).

***

1° et 2° — Les intervalles qualifiés par nous de " *directs* ", et qui, partant de la tonique inférieure (ou *do* grave), s'élèvent jusqu'à la *quinte* au-dessus, se *tendent*, en montant, de plus en plus, à mesure qu'ils s'écartent de leur centre d'attraction, situé au grave; — de là, leur expression d'*effort* de plus en plus énergique et pressant. Il faut noter, en outre, dans l'intervalle *maximum* de *quinte*, un trait de *précision* tout particulier, qui s'explique par la " justesse " de cet intervalle, et qui contraste avec le caractère plus vague de la *tierce* et de la *quarte.*

Descendants, tous ces intervalles " directs " sont entraînés de plus en plus irrésistiblement vers le point mort de la tonique.

Pour ce qui est des intervalles " *outrepassants* ", c.-à-d. dépassant la quinte, leur expression propre vient de la " vitesse acquise ", qui leur fait franchir cette limite et les fait empiéter sur la zone supérieure de la gamme, où ils sont repris par l'attraction de la tonique d'*en haut*; ils sont donc en partie *tendus*, en partie *détendus*. Le plus ample de tous est l'*Octave*, qui, au point de vue de la continuité générale des sons, du grave à l'aigu, — au point de vue " *scalaire* ", est " hypertendu ", mais qui, considéré en lui-même, dans ses propres limites, et comme " *vecteur* ", se tend seulement jusqu'au *sol*, pour se détendre ensuite jusqu'au *do* d'en haut.

Enfin, vous avez vu que les intervalles *descendants* de la deuxième moitié de la gamme (autrement dit, de la zone supérieure d'attraction) — et qualifiés par nous de " *rétrogrades* ", se tendant (ce qui semble paradoxal) en sens inverse de la direction générale du grave à l'aigu et, pour ainsi parler, " *en arrière* ", traduisaient assez manifestement un *recul*, — celui du pas, du geste ou de la pensée, qui se défend, d'instinct, contre un obstacle à franchir, une objection à réfuter, et *se tend*, comme

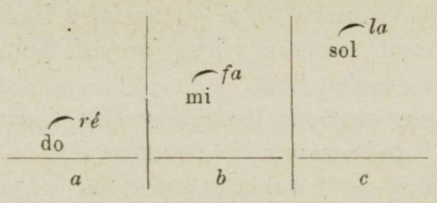
(1) On peut ajouter: 7° — de leur émission par élan *direct*, ou *progressif*, avec notes intermédiaires.

la corde d'un *arc*, en arrière, pour intensifier son " ressort „ et rendre sa réaction plus énergique.

3° et 4° — Je vous ai fait voir, dans tous ces divers intervalles, des **cadences** tantôt *suspensives* et tantôt *résolutives*, suivant que (dans le sens ascendant aussi bien que le descendant) la note de chute est un degré d'équilibre *instable* — ou d'équilibre *stable*, plus ou moins. C'est là, peut-être, le critérium expressif le plus important de la mélodie. Vous avez remarqué que les *points potentiels* qui, pour être atteints, exigent un effort, un *élan* (afin de vaincre l'attraction du bas), deviennent, dans les cadences de sens descendant, des *points de repos* relatifs (*détente* plus ou moins accentuée):

		la ⌒ *sol*
	fa ⌒ *mi*	
ré ⌒ *do*		
repos *absolu*	repos *relatif*	

Et quant aux cadences *suspensives*, qui, elles, ont besoin d'une résolution plus ou moins immédiate, — tout en étant les inverses des précédentes, elles suivent la même loi de progression dans l'énergie, c.-à-d. qu'elles sont, en s'élevant par étages, de plus en plus *tendues*.

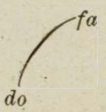


Mais, au point de vue *psychique*, il n'y a pas, ici, qu'une différence *de degré*; il y a aussi une difference *de nature*: ainsi, si, dans l'exemple précédent, *a* est la question *calme*, et plutôt *logique*, *b* sera l'interrogation plutôt *sentimentale* et *passionnée*; enfin *c* paraît exprimer une certaine angoisse. Que si l'on voulait adapter des paroles un peu précises à cette musique, *a* signifierait simplement: " *Viens-tu ?* „; — *b*, " *Souffres-tu ?* „ ; — enfin *c*, le " *Déjà?* „ du condamné auquel on lit sa sentence... Ne dit-on pas que la passion monte à tel *diapason* ?

5° — Si, du grave à l'aigu, la tension s'accroît continûment, sur l'échelle totale des sons, — lorsqu'on borne ses horizons à la seule étendue d'une *Octave*, le point de vue (je veux dire " d'*audition* ") se modifie, de telle sorte qu'à partir de la seconde moitié, déjà, de cet intervalle (ou du champ de la *gamme*, si l'on préfère), — à cette tension continûment croissante vient s'opposer, curieusement, une *détente* provoquée par l'attraction de ce nouvel astre (ou de ce nouvel aimant) qu'est la tonique d'en haut, le *do* supérieur. Il se passe là, pour les sons, quelque chose d'analogue à ce qu'on connaît pour les *couleurs*, car l'échelle continue des radiations lumineuses (longueurs d'onde ou nombres de vibrations) est interprétée par notre organisation sensorielle comme un " *spectre* " à deux moitiés symétriques (et " complémentaires "), *chaude* et *froide*.

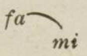
Sous ce rapport, l'expression de la phrase mélodique est comme un compromis très-délicat, et très-difficile à débrouiller, entre la dynamique de l'échelle totale des sons et celle du champ d'une *Octave*; il faut tenir compte à la fois — et de l'entraînement générale de l'*aigu* au *grave* (*gravitation* sonore) — et des deux courants de sens contraire qui se partagent l'étendue d'une gamme (*attraction bipolaire*).

6° — Quand il s'agit, comme en tous les exemples que j'ai donnés, d'intervalles *isolés*, pris comme *motifs* ou " *fragments de dessin* ", comme on dit au Conservatoire, vous observez, n'est-il pas vrai? que le sens et l'expression restent bien souvent *indécis*, — ou plutôt *amphibologiques*; et cela tient à ce que le *cursus*, étant par trop bref, ne peut toujours laisser découvrir sa *finale*, c.-à-d. la note qui détermine *le ton*. Soit l'intervalle que nous avions cité plus haut.



C'est un mouvement de *quarte* (ascendante), évidemment, et absolûment; mais il peut appartenir aussi bien au ton de *fa* qu'à celui de *do*; le *do*, *tonique* au second cas, devient *dominante* au premier; et, respectivement, le *fa*, de *sous-dominante*, se transforme en une *tonique*.

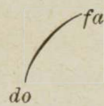
Aussi bien, quelle différence d'expression, suivant que le motif est pris en *do* — ou en *fa*, et que l'armature de la clef ne porte rien — ou dresse un *si bémol*! Supposons que le motif soit en *do*; c'est le mouvement de la tonique sur la sous-dominante, c.-à-d. un élan inusité tel quel, et qui ne se comprend que si le *fa*, pour ainsi dire, " *en l'air* „, vient se résoudre sur le **mi** au-dessous.



do

Alors, ce groupe de trois notes forme un sens, et prend l'aspect d'une exclamation plutôt *lasse*, et même *douloureuse.*

Supposons maintenant que nous sommes en *fa*. *Do-fa* c'est le mouvement de la dominante du ton qui se porte (de bas en haut) sur la tonique; c.-à-d., ici, cadence très-nette, *affirmative* (ou *impérative*), se suffisant à elle-même, et qu'on reconnaît pour former le début de tant de mélodies diverses...



C'est ici qu'intervient, très opportunément, l'*harmonie*, pour préciser la fonction des notes, dans un sens ou dans l'autre, et supprimer toute amphibologie, toute incertitude tonale; — et cette fonction précieuse de l'harmonie, elle s'accomplit par la pluralité des *parties* (ou des sons d'un *accord*), qui combinent leurs cadences partielles de façon à réaliser une cadence générale décisive.

C'est ainsi que l'un ou l'autre des deux partis harmoniques suivants affirme la tonalité de *do*:



a *b*

tandis que l'accord de 7e *de dominante*, avec le *si*$^{b.}$, se résolvant sur l'accord de *tonique*, fixe le ton de *fa* du premier coup:



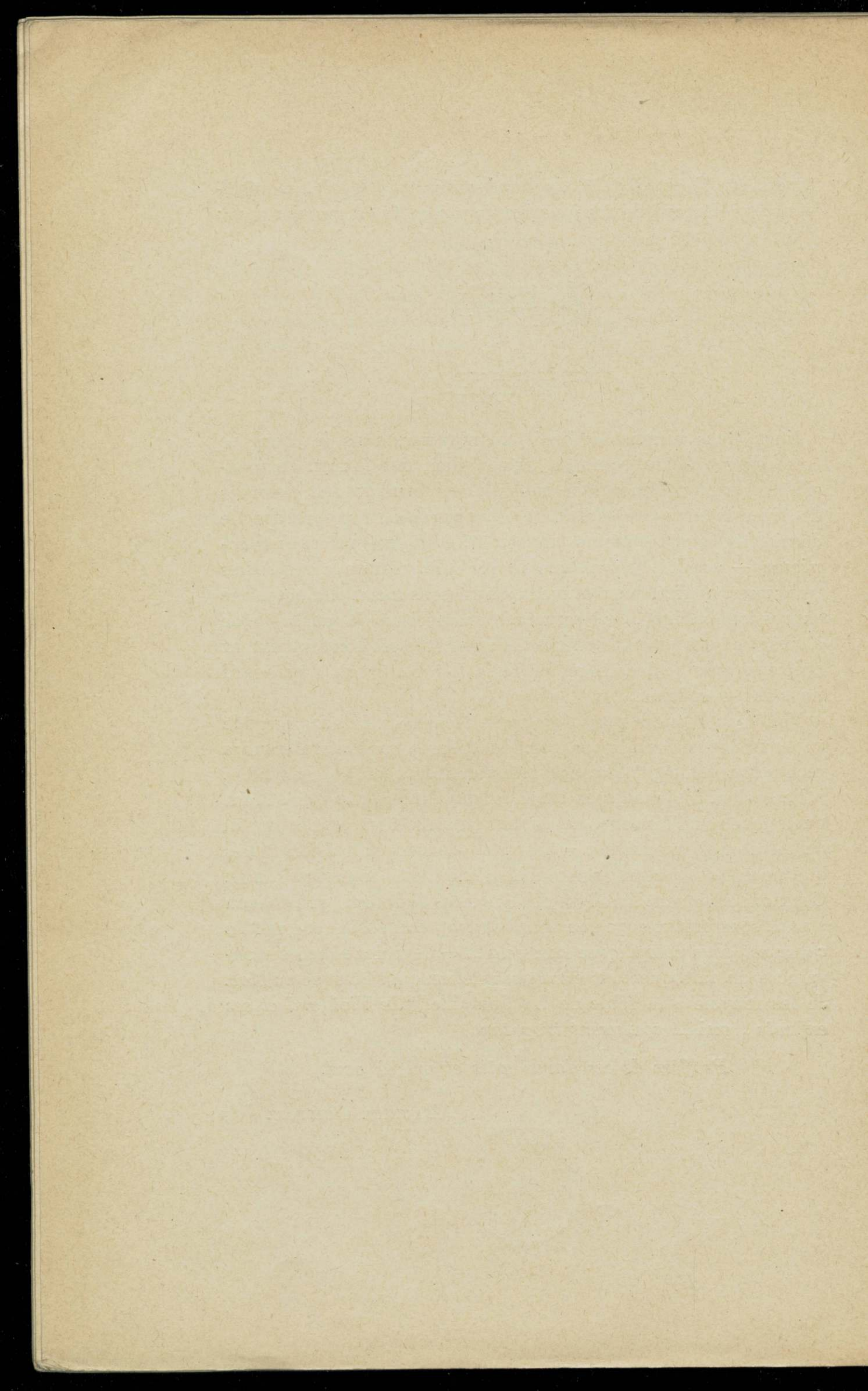
Nous nous sommes efforcés de montrer, dans le cours de cette longue étude, comment l'expression des intervalles, considérés comme éléments de mélodie, et formant des cadences de diverses sortes, ressortait du concours de six facteurs, dont le dernier, et non le moins important, était de nature *harmonique*; — ce qui prouve que la *mélodie*, réduite à ses seules ressources, n'offre, bien souvent, qu'un sens incomplet et qu'une expression ambiguë. Or l'*harmonie*, en précisant la tonalité, aide à fixer ce sens et cette expression; son rôle est donc infiniment précieux; aussi le dédain que professe J.-J. Rousseau à son égard nous fait-il sourire...

Voilà la première partie de notre tâche terminée; la seconde va consister à prendre en considération le *contexte*; il faudra rechercher comment ce contexte sonore intervient pour modifier, à l'occasion, les résultats obtenus sur l'intervalle isolé. Mais, quelle que soit l'influence des motifs qui précèdent ou suivent tel ou tel de nos intervalles, — les bases de son expression, telles que nous les avons dégagées, n'en demeurent pas moins fermes. Ceux qui critiquent l'analyse des éléments d'un *tout*, pris chacun à part, sous prétexte que ce tout est trop composite, et que " *la chose est plus compliquée que cela* ", — devraient bien se convaincre du fait, que tout effort est stérile, qui s'attaque au *bloc*. Je les renvoie à la fable de La Fontaine, " *le Vieillard et ses enfants* " *qui..... voulurent trop tard*

Profiter de ces dards unis et pris à part.

MAURICE GRIVEAU.





Volume III. — 1896

MEMORIE:

G. Adler. I « Componimenti musicali per il Cembalo » di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della *Suite* per Pianoforte. — **A. Pougin.** Essai historique sur la musique en Russie. — **E. Gariel.** Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin. — **A. Restori.** Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. — **L. Pistorelli.** Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI. — **M. Griveau.** L'interprétation artistique de l'Orage. — **G Roberti.** La musica negli antichi eserciti sabaudi. — **R. Gandolfi.** Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. Per l'arte aristocratica. — **L. Torchi.** La sinfonia in *Re minore* di G. Martucci. — **M. Griveau.** La musique sans paroles et son lien avec la parole. — **G. C. Ferrari.** Un caso rarissimo di suggestione musicale. — **M. L. Patrizi.** Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo. — **A. Fouillée.** La nature et l'évolution de l'art. — **L. Torchi.** Una giustificazione necessaria. — **C Giovannini.** La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894. — **A. Jullien.** Ambroise Thomas. — **G. P. Chironi.** Il « Parsifal » e il « Barbiere di Siviglia » nel movimento legislativo pel « diritto d'autore ». — **L. Torchi.** *Ghismonda* di D'Albert. — **G. Perrod.** La sensibilità meteorica di Wagner. — **A. Ernst.** La représentation de Bayreuth. — **O. G. Sonneck.** La nuova rappresentazione del *D. Giovanni* di Mozart a Monaco. — **R. Giani.** Senza titolo. — **G. Tebaldini.** Edgard Tinel.

Volume IV. — 1897

MEMORIE:

G. E. P. Arkwright. Un compositore italiano alla corte di Elisabetta. — **Th. v. Frimmel.** Ritratti e caricature di Beethoven. — **A. Pougin.** La musique en Russie. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel secolo XVI. — **N. d'Arienzo.** Origini dell'Opera comica. — **M. Brenet.** Les "Oratorios,, de Carissimi. — **E. de Schoultz Adaïewsky.** La berceuse populaire. — **L. Torchi** La musica istrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII. — **L. Pistorelli.** I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Wagner. Il Giudaismo nella musica. — **C. F. Gabba.** Compositore di musica e poeta. — **A. Engelfred.** Un nuovo sistema di notazione musicale. — **L. Torchi.** Per l'arte. — * * * Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica. — **M. Griveau.** Parallèle de la musique et du langage. — **G. Tebaldini.** Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo. — **A. Bruneau.** Le drame lyrique français. — **J. Combarieu.** "*Messidor* ,, di A. Bruneau. — **M. Kufferath.** "*Fervaal* ,, di V. d'Indy. — **G. C. Ferrari.** Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. — **E. de' Guarinoni.** Antonio Bazzini. — **G. P. Chironi.** Il diritto di palco. — **W. Mauke.** Secessione musicale? — **M. Griveau.** Prépositions, préfixes et suffixes en musique. — **Ch. Malherbe.** Le Centenaire de Donizetti et l'Exposition de Bergame. — Concorso per il Centenario Donizettiano. — Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizetti.

Volume V. — 1898

MEMORIE:

John Grand-Carteret. Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **I. Valetta.** La musica in Inghilterra. — **R. Duval-Den'lex.** Un rival de Beethoven. Joseph Woelfl. — **A. Camiolo.** Il Musicometro. — **M. Brenet.** Notes sur l'histoire du luth en France. — **D. Sincero.** La "Sonata ,, di Filippo Emanuele Bach. — **H. Buffenoir.** Mozart en France.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Ernst. *Sapho* de Massenet. — **C. Somigli.** Alcune considerazioni sull'arte del canto. — **L. Torri.** *La passione di Cristo secondo S. Marco* di Perosi. — **A. Bazzini.** Musicisti contemporanei italiani. — **L. Decujos.** Di una riforma nel meccanismo teatrale. — **G. Tebaldini.** La musica nella settimana di Pasqua a Parigi. — **A. Ernst.** *Sancho.* — **F. Coen.** A proposito della prefazione del "Manuale della pedagogia del canto tedesco,, del sig. Ugo Goldschmidt. — **G. Bocca.** Di un nuovo sistema di bibliografia musicale. — **G. Nuvoli** e **P. Di Pietro.** Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto. — **G. C. Hirt.** I concerti delle nazioni. — **O. Chilesotti.** L'evoluzione nella musica. — **J. C. Hervieux.** En quel temps, et de quelle manière il faut mettre les Serins, lorsqu'on veut les instruire au Flageollet.

Volume VI. — 1899

MEMORIE:

L. Torchi. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **J. Grand-Carteret.** Les titres illustrés et l'image au service de la musique.— **G. Houdard.** La "Cantilena romana,,. — **M. Brenet**. Notes sur l'histoire du luth en France. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **N. D'Arienzo**. Origini dell'opera comica. — **H. Kling**. Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. — **A. Wotquenne**. Baldassarre Galuppi. — **A. Cametti**. Il *Guglielmo Tell* e le sue prime rappresentazioni in Italia. — **H. Kling**. Charles de Dittersdorf. — **A. Restori**. Il canto dei soldati di Modena. — **S. Pistorelli**. Jacopo Tomadini e la sua " Risurrezione del Cristo ,,. — **O. Chilesotti**. Savonarola musicista.

ARTE CONTEMPORANEA:

M. Griveau. Les instruments à vent et l'orgue. — **F. Hesselgren.** La scienza musicale. — **N. Tabanelli.** I diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli.— **G. Bressan.** Il momento Perosiano. — **L. Torchi**. " Iris ,, di Pietro Mascagni. — **A. Betti**. La vita musicale a Vienna. — **G. C. Ferrari**. Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. — **A. Engelfred.** " Enoch Arden ,, di Riccardo Strauss. — **G. Ferrero**. Crisi teatrale. — Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900. — **Juan N. Cordero.** Un essai sur l'unité du rythme. — Giurisprudenza. — **C. Somigli**. Del teatro reale d'opera in Monaco di Baviera e del suo repertorio. — **O. Chilesotti**. Sulle gamme. — **G. F. Foschini**. La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898.— **E. Schoultz-Adaïewsky**. Quelques mots à propos de l'Oratorio " La resurrezione di Lazzaro ,, de Don L. Perosi.

Volume VII. — 1900

MEMORIE:

N. D'Arienzo. Origini dell'opera comica. — **B. Grassi-Landi**. Genesi della musica. — **L. Torchi**. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **H. Kling**. Boieldieu à Genève en 1833. — **A. Costa**. Pensieri sulla storia della musica. — **O. Chilesotti**. Les Maîtres musiciens de la Renaissance française. — **D. Sincero**. Il finale dell'*Eroica*. — **H. Kling**. Caron de Beaumarchais et la Musique. — **G. Roberti**. La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. — **E. Maddalena**. Libretti del Goldoni e d'altri.

ARTE CONTEMPORANEA:

J. Combarieu. L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques. — **L. Torchi**. *Tosca* di G. Puccini. — **N. Tabanelli**. Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena. — **A. Jullien**. Charles Lamoureux. — **E. M.** La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze. — **M. Griveau**. Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif. — **N. Tabanelli**. I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto. — **G. Mauke**. La nuova romanza. — **R. Rolland**. "*Louise*,, di Charpentier.— **O. Chilesotti**. Sulle gamme. — Giurisprudenza teatrale. — **C. Somigli**. La tecnica del canale d'attacco. — **G. Antonini**. Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti. — **E. Schoultz-Adaïewsky**. L'entrée du Christ à Jérusalem. — **N. Tabanelli**. Giurisprudenza teatrale. — **E. Adaïewsky**. « Le massacre des innocents » de Perosi. — **F. Brunetto**. Per l'unificazione dello strumentale delle Bande. — **L. Torchi** « Il cantico dei cantici » di Bossi. — **R. Rolland**. Le premier Congrès International d'histoire de la musique.

NB. Sono in vendita le ventisei annate precedenti.
Ventisei grossi vol. in-8° L. **20** caduno.

MATTHAY — **L'arte del tocco nel suonare il pianoforte.** In-12° . . . . L. **2,50**

PARISOTTI — **Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica.** In-12° L. **2** —